

La psychologie du film *Solaris* réalisé par Andrei Tarkovsky

Nicolae Sfetcu

22.09.2019

Sfetcu, Nicolae, « La psychologie du film *Solaris* réalisé par Andrei Tarkovsky », SetThings (22 septembre 2018), URL = <https://www.setthings.com/fr/la-psychologie-du-film-solaris-realise-par-andrei-tarkovsky/>

Email: nicolae@sfetcu.com



Cet article est sous licence Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International. Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>.

Une traduction partielle de :

Sfetcu, Nicolae, « Filmul *Solaris*, regia Andrei Tarkovsky – Aspecte psihologice și filosofice », SetThings (2 iunie 2018), MultiMedia Publishing (ed.), DOI: 10.13140/RG.2.2.24928.17922, URL = <https://www.setthings.com/ro/e-books/filmul-solaris-regia-andrei-tarkovsky-aspecte-psihologice-si-filosofice/>

Le film de Tarkovsky est un « drame de douleur et de récupération partielle » axé sur la psychologie de l'équipe de la station *Solaris*. Tarkovsky voulait aborder plus profond émotionnellement et intellectuellement le genre scientifique-fantastique, considéré par lui comme superficiel.

Le film traite un phénomène central de l'analyse psycho-critique de la perception humaine de Klaus Holzkamp : les conditions de la perception du monde humain sont significatives pour l'homme. (Geier 1992) Dans la perception, les êtres humains sont orientés vers un sens objectif que possèdent les objets par rapport à l'activité vitale de l'homme. En vertu de cette qualité, la localisation des sens dans les objets est exclusivement une caractéristique du monde humain. (Holzkamp 1989, 119) « Le monde humain » est significatif en ce qu'il est une objectivation de l'appréciation de l'utilité et donc du pouvoir humain. Dans ces circonstances, *Solaris* ne peut pas avoir aucun sens, en désorientant la société humaine.

Solaris est une espèce noétique complexe - une espèce avec la propriété de la pensée (Griffin 1998) qui a évolué dans des conditions complètement différentes de la nôtre. Dans notre système

métaphysique, bien que deux espèces atteignent le niveau intégratif noétique, leurs sous-niveaux particuliers peuvent être différents et elles ne pourront jamais communiquer si l'écart entre elles se situe en dehors de la fenêtre de contact de l'autre. (Weissert 1992)

Le film se concentre sur le problème de la communication, dans une société humaine du futur, considérée par Tarkovski comme rigide. Cette société refuse d'accepter la diversité, à la fois un refus dogmatique de vérifier les témoignages de l'astronaute Berton et l'intention de détruire ce qu'il ne comprend pas. (Salvestroni 1987) Le spectateur déduit les caractéristiques de cette société future, mais qui ressemble beaucoup à la réalité soviétique de Tarkovsky, mais indirectement, à la suite du déroulement de l'enquête de Berton, la métaphore du monde mécanique induite par la nature impersonnelle et apparemment chaotique des voitures sur l'autoroute, les déclarations de Sartorius, etc.

Tarkovski est obsédé par la maison. Des images de rêve de la maison sont présentes dans *Solaris*, comme dans *Mirror* et *Nostalgia*. Une « maison » construite comme lieu de mémoire et de désir. Le subconscient de Kelvin est constitué de souvenirs de la maison. L'idéalisation de la maison en mémoire lui permet d'échapper mentalement à la réalité conflictuelle. Beaucoup de mémoires ont des caractéristiques irréalistes (précipitations, lévitation, discontinuité spatiale) qui affectent toute idée que l'ontologie du passé est simple et objective. (McFadden 2012) Pour la scène de la maison paternelle de Kris, une symétrie au début et à la fin du film, en contradiction avec les évolutions technologiques, le réalisateur utilise une série d'images métaphoriques: un lac animé, la pluie, le cheval rappelant les derniers cadres d'*Andrei Rublev*.

Le critique Mark Le Fanu estime que les souvenirs du foyer dans le film se combinent « pour montrer que la mémoire ne doit pas nécessairement être éteinte ; au contraire, nous vivons dans la mesure où nous sommes prêts à embrasser les ombres de notre perte ». (Fanu 1987)

Le critique de cinéma Sean Martin observe le parallèle entre le psychique et le foyer, « comme s'il reflétait la logique du rêve ... les intérieurs de ces pièces sont toujours disposés de manière ambiguë, avec des pièces apparemment en mouvement les unes par rapport aux autres ». (Martin 2011) L'instabilité de la structure de la maison reflète le manque d'harmonie entre le conscient et le subconscient dans les

films. La structure de la maison est modulable et déroutante, car les personnages eux-mêmes sont confus et n'ont aucune connaissance complète d'eux-mêmes. Lorsque les personnages font face à leur être étrange, l'illusion de la connaissance de soi est ébranlée et ils sont obligés d'entrer dans un état d'anxiété. (McFadden 2012)

Kelvin est présenté au début comme profondément incapable de comprendre correctement l'essence de la société dans laquelle il vit. Le directeur note qu'il est important de reconnaître que Kelvin « est un citoyen ordinaire, un philistin ; il ressemble à cela, en général. Pour moi, il était important qu'il en soit ainsi. Il devrait être un homme d'une dimension spirituelle assez limitée, en moyenne - juste pour pouvoir expérimenter cette lutte spirituelle, effrayée, non pas comme un animal qui souffre et ne comprend pas ce qui lui arrive. Ce qui était important pour moi était simplement que l'être humain se force inconsciemment à être humain, inconscient et, dans la mesure où ses capacités spirituelles lui permettraient de s'opposer à la brutalité, il s'oppose à tout ce qui est inhumain, tout en restant humain, et bien qu'il soit, semble-t-il, un gars tout à fait moyen, il est un niveau spirituel élevé. C'est comme s'il avait été condamné, s'est plongé directement dans ce problème et s'est vu dans un miroir. » (Jerzy and Neuger 1985, 22)

Solaris perturbe profondément cette société car elle invalide les lois et réglementations habituelles. L'océan a un comportement noétique qui permet aux rêves de créer, à partir de leur propre matériel biologique, des structures géométriques temporaires à sa surface, ainsi que des versions disproportionnées de la forme humaine des personnes qui s'en sont rapprochées, à partir des empreintes digitales des scientifiques. (Weissert 1992) L'océan est donc doté d'une logique « symétrique » qui l'aide à surmonter les obstacles à la communication formelle. Selon le théorème de Gödel¹, une approche linguistique à méta-niveaux est nécessaire ici. Mais les astronautes ne sont pas préparés à cette prise de conscience de l'inconscient. Leur dialogue avec l'inconnu devient difficile et tendu, rejetant instinctivement et dogmatiquement ce mode de communication. Kris est le seul personnage du film capable d'évolution.

Dans *Solaris*, « la clé de l'interprétation est ce principe de 'symétrie' qui régit l'inconscient, y compris les rêves et les émotions. Hari, Kris et Solaris sont des êtres autonomes, distincts les uns des autres et en même temps des éléments dans lesquels la pièce est identique au tout. » (Salvestroni 1987)

¹ Le théorème de complétude de Gödel est un théorème fondamental en logique mathématique, qui établit une correspondance entre la vérité sémantique et la probabilité syntaxique dans la logique du premier ordre.

Hari n'est à l'origine qu'un message qui se matérialise dans la communication entre Kelvin et Solaris. Il rassemble les traits humains tirés de la mémoire de Kris concernant la femme qu'il aimait, mais également une altérité qu'elle partage avec Solaris par la manière dont elle a été créée et évoluée. Ainsi, l'un des moments les plus importants de *Solaris*, lorsque les potentialités et la ductilité du langage des images atteignent leur apogée, est le moment où Hari développe à son tour un processus interactif, utilisant des images qu'il perçoit visuellement.



Chasseurs dans la neige (1565), par Pieter Bruegel l'Ancien

Après avoir constaté dans un enregistrement les flammes rouges et chaudes d'un feu autour duquel la famille de Kris est réunie dans un paysage d'hiver enneigé, Hari observe avec une concentration intense la reproduction de *Chasseurs dans la neige* de Pieter Bruegel l'Ancien. Hari, une personne extraterrestre qui possède le langage naturel et les capacités cognitives d'un adulte, mais manque d'expériences matérielles, fait partie des commentaires de Ludwig Wittgenstein sur les perceptions visuelles : « Je pense à un visage et je vois soudain la ressemblance avec un autre. Je vois que cela n'a pas

changé. Et pourtant, je vois les choses différemment. J'appelle cette expérience 'en regardant un aspect.'
» (Wittgenstein 1953, 193) Hari observe l'élément que la peinture a en commun avec la séquence visualisée - la neige -, ce qui déclenche un processus associatif qui lui permet de voir le tableau d'une manière différente. Elle isole certaines propriétés, les associe à d'autres images et en même temps synthétise leurs détails communs afin qu'ils puissent être clarifiés et éclairés les uns avec les autres.

Dans le même temps, Bruegel, avec ses tons gris et vert et son blanc glacé, transmet une sensation de froid, de solitude, d'incommunicabilité. Les chasseurs lugubres et obscurs, qui sont supposés de tuer inutilement, semblent avoir quelque chose à voir avec la dissolution imminente de Hari dans le destroyer de Sartorius, victime d'une férocité froide qu'elle ressent mais qu'elle ne comprend pas. La peinture offre à Hari un moyen d'approcher un monde inconnu et de lier en même temps le message de la peinture à sa situation de victime et de proie. (Salvestroni 1987)

Hari est le message que la planète envoie à Kelvin, lui faisant prendre conscience de la cruauté obtuse et mécanique qui domine le monde dont il est issu : « pendant que vous considérez vos visiteurs ... je trouve que vous les appelez comme ça ... comme des ennemis extérieurs ... des obstacles. Mais vos visiteurs font partie de vous. Je suis votre conscience. » (Tarkovsky 1972, 02: 02: 13,333-02: 02: 29,808)

Ce deuxième modèle, encore imparfait, envoyé par la planète - et que Kris peut immédiatement déchiffrer - ramène le spectateur à la scène initiale du film. En regardant ce qui semble être l'eau de lac des cadres d'ouverture (qui présentent le même mouvement concentrique), la caméra se retire lentement, de sorte que nous nous rendons compte que ce que nous voyons maintenant est une île aquatique, elle-même recouverte des eaux de Solaris et de l'île, la vieille maison de Kelvin trempée dedans et dehors. L'embrassement ultérieur entre hommes de deux générations est un événement qui se produit loin de la Terre, sur la station spatiale, en tant que matérialisation de l'image mentale de Kris ; et cela signale l'acceptation d'une altérité moins fantastique que Hari ou la planète, bien que celle-ci aurait été incompréhensible pour Kris avant son extraordinaire double expérience. (Salvestroni 1987)

Quand Kris tombe malade et entre dans un rêve enfiévré, il y a une dernière séquence de mémoire. Les figures de Hari et de sa mère sont presque indiscernables, les images cachent leur visage

et portent le même vêtement. Son épouse et sa mère se confondent en un personnage, un thème récurrent dans Tarkovsky, qui suggère un désir œdipien chez Kris, mis à jour par le dernier geste de Kris envers son père dans la scène finale. (McFadden 2012)

Bibliographie

- Fanu, Mark Le. 1987. *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. BFI.
- Geier, Manfred. 1992. "Manfred Geier- Stanislaw Lem's Fantastic Ocean: Toward a Semantic Interpretation of *Solaris*." 1992. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/57/geier57art.htm>.
- Holzkamp, Klaus. 1989. *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*. Königstein/Ts: Athenaeum Vlg., Bodenheim.
- Jerzy, Illg, and Leonard Neuger. 1985. "I'm Interested in the Problem of Inner Freedom..." Interview w/Andrei Tarkovsky." 1985. <https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/interview.html>.
- Martin, Sean. 2011. *Andrei Tarkovsky*. Oldcastle Books.
- McFadden, Daniel. 2012. "Memory and Being: The Uncanny in the Films of Andrei Tarkovsky." *Verges: Germanic & Slavic Studies in Review* 1 (1). <https://journals.uvic.ca/index.php/verges/article/view/10846>.
- Salvestroni, Simonetta. 1987. "The Science-Fiction Films of Andrei Tarkovsky (Les Films de Science-Fiction d'Andrei Tarkovsky)." *Science Fiction Studies* 14 (3).
- Tarkovsky, Andrei. 1972. *Solaris*. Drama, Mystery, Sci-Fi. <http://www.imdb.com/title/tt0069293/>.
- Weissert, Thomas P. 1992. "Stanislaw Lem and a Topology of Mind (Stanislaw Lem et Une Topologie de l'esprit)." *Science Fiction Studies* 19 (2): 161–66. <http://www.jstor.org/stable/4240148>.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. 4 edition. Cambridge, Mass: Wiley-Blackwell.